

LE AIUOLE DI CARLO MARX

di BRUNO ZEVI

La stampa di destra è irrimediabilmente priva di senso del ridicolo. Per tre settimane, in concomitanza delle elezioni per la rappresentanza studentesca dell'università di Roma, ha attaccato la Facoltà di Architettura, presunta vittima di un «assalto marxista». Per una congenita inettitudine a pensare, i reazionari chiamano «marxista» l'intera cultura moderna e propugnano un ritorno alle superstizioni accademiche, al provincialismo della «patria di marmo», alla retorica pompositiva del vittoriano e dell'euro. Caccia alle streghe per quanto attiene alla scuola, e naturalmente anche all'architettura e all'urbanistica.

Seduta l'aggressione contro l'università, gli stessi giornali attaccano ora i progetti elaborati a Roma nel quadro della legge 167. «Un intero quartiere marxista verrà costruito a Spinaceto», «E' chiara l'influenza marxistica sui piani urbanistici della 167»: ecco i titoli su quattro colonne di due articoli pubblicati da «Il Tempo» e da «Il Giornale d'Italia» il 3 aprile. Negli stessi giorni, pioggia di interrogazioni al consiglio comunale. Il gruppo del MSI chiede se sia vero che «gli anzidetti piani di zona siano un perfetto modello di urbanistica marxista» poiché «per la prima volta viene ufficialmente introdotto il concetto di casa-servizio». Un socialdemocratico raccomanda alla giunta «di evitare nelle realizzazioni le suggestioni di una tipologia di carattere collettivistico delle abitazioni». Un'interpellanza liberale mette in guardia contro il «sorgere dei quartieri popolari sul tipo di quelli di Berlino-Est», ed è imprudentemente firmata anche dal sen. Ugo D'Andrea, sotto il cui assessorato all'urbanistica la speculazione edilizia e fondiaria della capitale raggiunge il vertice dell'anarchia, Albergò Hilton e variante di Monte Mario compresi.

Giornalisti e consiglieri comunali di destra parlano a vanvera: non conoscono i progetti dei nuovi quartieri, che sono tuttora in corso di elaborazione (di Spinaceto e Tor de' Cenci abbiamo pubblicato gli schemi provvisori nell'articolo del 7 marzo scorso). Poiché essi non offrono alcuna definizione dell'urbanistica «marxista» che tanto paventano o del «concetto di casa-servizio», sospettiamo che nei loro incubi notturni immaginino abitazioni con i soggiorni in comune per istigare al collettivismo, oppure con camere da letto pluri-familiari per fomentare il libero amore. Il sindaco dovrebbe distribuire tranquillanti a questo settore dell'amministrazione capitolina, e chiudere il discorso.

Ma i timori della destra sono invece spiegabili. L'impostazione dei piani di zona previsti dalla 167 è inaccettabile da parte del paladino della speculazione fondiaria. Il progetto di Spinaceto è rivoluzionario per una precisa ragione: dimostra come sia concretamente possibile costruire ottimi alloggi in comprensori sani, ricchi di verde e perfettamente attrezzati, ad un costo in cui la incidenza dell'area a vano risulta meno di un terzo di quella vigente oggi nei casermoni senza aria né luce apprestati dall'iniziativa privata in zone più periferiche e derelitte.

Veniamo alle cifre. A Spinaceto, ogni abitante avrà a disposizione oltre 37 metri quadrati di verde, così ripartiti: parchi e giardini, 31 mq per abitante; verde scolastico, 4 mq per abitante; impianti sportivi, 2,70 mq per abitante. Per capire l'entità dello «scandalo», va ricordato che la situazione media di Roma offre 2,29 mq di verde per abitante, così ripartiti: parchi e giardini 1,85 mq per abitante; verde scolastico, 0,04 mq per abitante; impianti sportivi 0,40 mq per abitante. Senza contare che

gli abitanti di piazza Bologna o del Tuscolano devono compiere un viaggio attraversando il caotico centro urbano per trovare quei 2,29 mq di verde che le statistiche assegnano.

Quanto alle tipologie edilizie, nelle interrogazioni presentate al consiglio comunale, si parla di «falansteri», termine oscuro e strano sulle bocche di coloro che sono responsabili delle marea di cemento ai Parioli, a Vigna Clara, alla Pineta Sacchetti. Abbiamo domandato all'arch. Girelli e all'ing. Vittorini, che fanno parte della segreteria di coordinamento dei piani della 167, di illustrarci i tipi edilizi di Spinaceto. Essi sono: A. Case a terrazza unifamiliari, abbinata sulle pendenze del terreno; B. Case isolate a tre piani, con 9-12 appartamenti, e pianterreno libero per consentire la continuità degli spazi aperti; C. Case in linea di 3-8 piani, sempre con il pianterreno libero. Le distanze tra gli edifici sono maggiori delle altezze; nessun alloggio prospetta su un cortile o su un distacco; il traffico veicolare è distinto da quello pedonale; una spina centrale raccoglie le attrezzature pubbliche e commerciali, sicché ogni abitazione si affaccia da un lato su questa fascia, e dall'altro sul verde.

Questi sono gli standards di Spinaceto, voluti dall'assessorato al patrimonio con l'approvazione della giunta e dell'ufficio del piano regolatore. L'obiettivo di realizzare finalmente un quartiere civile a Roma ha galvanizzato i funzionari comunali, le aziende municipalizzate, gli enti preposti alla costruzione di case popolari. Rotto l'immobilismo, sono in corso le indagini geognostiche, i rilievi delle aree, la picchettizzazione, mentre le aziende studiano i problemi relativi ai servizi urbani e al rapido collegamento tra il quartiere e la città.

Che cosa spaventa dunque il sen. D'Andrea? I 70 ettari di verde di cui godranno i 25.000 abitanti di Spinaceto? Offendono l'ex-assessore alla urbanistica che ha deliberato la lottizzazione di villa Chigi, e proposto un piano particolareggiato per Val Melaina con una densità di 550 abitanti per ettaro, a gran fatica ridotta dall'opposizione a 254? Certo, 37 mq di verde per abitante contro i 14 mq previsti dal nuovo piano regolatore sono inauditi per i liberali, cui bastano gli attuali 2,29. Ma che entrano Berlino-Est e il marxismo? A questo interrogativo risponde Carlo Crescenzi l'assessore al patrimonio: «Nulla di grave: alla ben nota miopia politica il consigliere D'Andrea unisce anche il daltonismo. Confonde il verde col rosso».



Roma. Due esempi di urbanistica «liberale»: il quartiere dei Parioli, in alto, e il quartiere di Centocelle, in basso.



MARIO MAFAI

Mario Mafai, il pittore degli anni '30

ALZÒ UNA BARRICATA DI FIORI SECCHI

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA. La scomparsa di Mario Mafai giunge improvvisa a riproporre l'immagine di un tempo ormai lontano, come velato dal sovrapporsi dei sentimenti che diedero vita alle nostre impressioni giovanili, ai primi stupiti rapporti con l'arte moderna. Fatti artistici e umani di trenta, trentacinque anni fa, lontani quindi, ma non tanto da essere già storia e che ci riportano a quel momento di crisi della nostra pittura del quale si è ancora ben lungi dall'aver un esatto referto.

Troppe cose sono accadute dopo quegli anni fra il '30 e il '40 nei quali risuonò più liberamente il timbro appassionato e intenso dei colori di Mafai, soprattutto troppe cose ostili alla pittura, così come lui la intendeva, e che era poi vera pittura. La sua presenza, in questi ultimi anni, ne era stata se non proprio cancellata certo sopraffatta, come respinta verso un passato irrecuperabile. Quasi a giustificarsi, proclamava che la pittura, e voleva dire la sua pittura, era morta mentre una segreta inquietudine lo spingeva, ma senza alcuna certezza, a tentare di rinnegarla se che, alla fine,

era giunto come per forza al triste passo di rinunciare al suo mondo di figure, di paesaggi, di nature morte, agli stessi tragici balletti delle «fucilazioni» e degli «ostaggi» degli anni di guerra, per le contaminazioni filiformi dei suoi «spaghi» incollati sulla tela dai quali tuttavia, come da un'impronta labile e sfocata, riaffioravano antichi accordi. E immagino nello stesso tempo il disagio, il suo interno scontro, nell'aderire alle richieste dei mercanti di ripetere, stancamente, i famosi fiori secchi, le disfatte immagini della sua Roma.

La storia di Mafai, nato nel 1902 dodici anni dopo Morandi e dieci anni prima di Guttuso, si inizia in quel momento di nuove ricerche della pittura italiana poco prima del '30 che oggi si è d'accordo nel definire come il momento di rottura del fronte del Novecento. Il momento cioè della cosiddetta Scuola Romana, la scuola di Via Cavour come la chiamò subito il Longhi, nata appunto nello studio romano di Mafai e della Raphael in sodalizio con Scipione, del movimento lombardo di «Corrente», del gruppo dei «Sei» di Torino. E vada pure per questa definizione, che può anche apparire facile schema, e per di più schema politicizzato a posteriori perché il Novecento, intorno al '30, non rappresentava forse quel fronte unitario che si vuole intendere, né soprattutto combaciava perfettamente con una politica artistica ufficiale. Ammesso ce ne fosse una. E' certo tuttavia che un nuovo corso della pittura si annunciava allora fra Torino, Milano e Roma, anche se in modi indipendenti e che la apparizione di Scipione e di Mafai scosse fortemente, fra allucinazioni improvvise e appassionata ironia, la dispersiva e pigra aria romana della fine degli anni venti. Erano impegnati con lo stesso furore a evocare immagini interne frugando nel passato e nel presente e cercando di trarre un senso di cabala e di magia dall'atmosfera densa e mortificante della Roma cattolica in una nuova allucinazione impressionistica. Ma con le risorse diverse di due diversi temperamenti: fortemente intinto di letteratura quello di Scipione, e di esplosiva sensualità, più sincero, accorato, umano quello di Mafai.

La cultura che aveva sostenuto le sue primissime opere era certo una cultura europea: le idee e le immagini del resto, anche in quei tempi oscuri, circolavano più liberamente di quanto non si voglia credere. La Raphael, a Roma fin dal '24, aveva portato con sé qual-

cosa della temperatura sovrecitata dell'ambiente dei russi di Parigi: Chagall, Pascin, Kisling, Soutine e il culto per Modigliani insieme a un'eco della «Neue Sächlichkeit» e soprattutto di Schrimpf. Una vera cultura da ebraica russa d'avanguardia insomma. Mafai ne aveva tratto tutto il partito possibile, rimuginandola a modo suo nella sua mente assorta e lunatica, romanesco e diffidente. Nel «Ritratto di Sara» del '28 e nell'«Autoritratto» del '29 (il secondo) è palese l'omaggio a Modigliani in quegli occhi a mandorla dal taglio secco e netto che si schiudono con un freddo azzurro nel calore infocato dei bruni rossastri delle carni. Venne poi il breve viaggio a Parigi del '30 che forse non aggiunse molto a quanto già sapeva o voleva sapere. Molto presto infatti, subito dopo il '30, quegli elementi culturali si assottigliarono nella sonora atmosfera romana di cielo, di tetti, di cupole su cui si affacciava lo studio di via Cavour; si placano calati nelle pieghe profonde di un temperamento meditativo, introverso, indubbiamente attento all'aspetto più umano delle cose.

E' il colore la scoperta più vera del Mafai di quegli anni, il colore nella sua funzione liberatrice di timbrici intensi e vibranti evocati da un lento travaglio, il colore che crea ed anima la forma come dall'interno in un tessuto denso, graduale di accordi elaborati e istintivi a un tempo. Sono i primi «fiori secchi» del '31 e del '32, i nudi del '34, le prime «demolizioni» e paesaggi romani del '35. Sono gli anni della sua piena maturazione, la felice stagione della sua pittura, e segnano il distacco completo da quel mondo che aveva condiviso con Scipione, la cui meteora ardente e dissipata s'era spenta tragicamente già nel '33. Un indubbio rapporto con il gruppo, pur diversamente orientato, di Cagli, Cavalli e Capogrossi che esposero insieme per la prima volta nel '33 e che sono inclusi nella generica denominazione di Scuola Romana, interveni forse a modificare leggermente il suo cammino con qualche apporto formale: forse qualche ventaglio in più, qualche manichino, qualche corazza nelle sue nature morte. Ma il senso del colore di Mafai era tale da fargli digerire agevolmente quelle scorie di un «umanesimo» fortemente intellettualistico dal quale solo Cagli, in quei tempi, sapeva trarre partito con la sua magica bravura. La sua strada era quella del ben dipingere e nel perseguirla lo sosteneva certo l'esempio dell'alto

impegno morale di Morandi e della sua norma severa. Sono gli anni che precedono la guerra, gli anni buoni del fascismo, gli anni più ottusi, a ben pensarci, salvo le debite eccezioni, dell'intelligenza italiana. Le idee e le immagini circolavano, come ho detto, né ai pittori in fondo veniva negato di esprimersi come volevano. La fronda, si sa, cominciava in alto, molto in alto. Ma la vita, la vera vita, stagnava nell'attesa e sasperava di un epilogo che appariva sempre più lontano o si annunciava gravido di pericoli e di tragedia. Non sembrava potesse esserci altra strada, per un artista, che il rifiuto di una realtà esteriore, estranea quando non odiata, altra arma che la non partecipazione. Ed è questo rifiuto, questa non partecipazione a tempi non amati, il senso più vero e umano dei «fiori secchi» di Mafai, delle sue «demolizioni», delle sue vedute di una Roma pigra, senza speranza, malata di assenza nella lusinga splendente dei suoi tramonti rossi e violetti. Questo significa lo stordimento dei sensi che impigrisce le sue «nude» abbandonate all'ozioso trascorrere del tempo che sembra celare un'appassionata attesa, l'amore caldo e accorato per la semplice vitalità di uomini raccontata dalle sbiadite carte da parato che si stinguono al sole nelle sue «demolizioni».

In quegli anni difficili la

Collecionista REMBRANDT IN CALIFORNIA

di TITANIA

L'ARISTOTELE che contempla il busto di Omero», il capolavoro di Rembrandt che da quattro anni detiene il primato di «dipinto più costoso del mondo», ha rischiato di essere raggiunto da una piccola tela di sessanta centimetri per cinquanta, che nei giorni scorsi è stata venduta dalla casa d'aste inglese Christie. La corsa dei mercanti, delle gallerie, dei musei d'arte di tutto il mondo per arrivare primi alla sensazionale gara che ha preceduto la vendita di «Il ritratto del figlio Tito», di Rembrandt, s'è conclusa con questi risultati: un miliardo e 396 milioni di lire per il dipinto, acquistato da un magnate dell'industria alimentare californiana, Norton Simon. «Sono gli americani che comprano a Londra le grandi opere di pittura e che fanno i prezzi. La leggenda che a Londra i venditori ottengono prezzi migliori è tutta propaganda britannica. La vendita Erikson dimostrerà al mondo che il mercato artistico è qui», diceva Leslie Hyam nel '61 volendo dimostrare che la Parke Bernet, che allora dirigeva (Hyam è morto nel 1963), era la galleria più adatta alla vendi-

ta di un'opera colossale come l'Aristotele. Fu un argomento persuasivo: il Rembrandt fu venduto infatti dalla casa americana, per un miliardo e mezzo, al Metropolitan Museum of New York, già possessore di trentun opere dell'artista.

«Il ritratto del figlio Tito» sembrava invece dovesse rimanere in Inghilterra e più precisamente presso la Marlborough Fine Art Limited di Londra che l'avrebbe acquistato.

La grande vendita era cominciata con scatti di centomila e duecentomila ghinee per volta. I concorrenti si radunarono rapidamente e restarono in campo due protagonisti: Norton Simon e David Somerset che agiva per conto della galleria londinese. Non passò quindi molto tempo prima d'arrivare all'ultima offerta della Marlborough Fine Art, cioè alle 740 mila ghinee equivalenti a un miliardo e 369 milioni di lire. Chance, a questo punto si rivolgeva a Simon per sapere se volesse continuare la gara e l'industriale americano non dava nessuna risposta. Il Rembrandt diveniva così, automaticamente, proprietà della galleria inglese. Ma ecco che succedeva un fatto imprevisto. Il pubblico, già ottocato dalla tensione di quei pochi ma emozionanti minuti di vendita, convinto ormai che il dipinto appartenesse alla Marlborough Fine Art, assisteva a una scena insolita che non ha precedenti nella storia delle vendite all'incanto. Il concorrente californiano valendosi della copia d'una lettera spedita tempo fa alla direzione di Christie, metteva Chance nelle condizioni di dover riaprire l'asta. Norton Simon, infatti, aveva stabilito nei precisi accordi con la casa d'arte: sarebbe rimasto in gara fino a che non si fosse alzato in piedi, curioso strattagemma, a cui Simon era dovuto ricorrere per impedire che la notizia dell'acquisto arrivasse a Los Angeles prima di poter essere certo d'exportare il dipinto dall'Inghilterra. Giustificate quindi le reazioni del pubblico che, riaperta la gara, nel giro di pochi secondi ha visto agghiacciare il Rembrandt per un miliardo e 396 milioni di lire a un compratore americano.

«Il ritratto del figlio Tito», una delle rare opere di Rembrandt appartenenti a raccolte private, proveniva dalla collezione di Francis Cook. Eseguita nel 1650, di essa non si hanno notizie fino alla metà del '700, quando un famoso critico d'arte, J. P. Barker, la trovò per caso in una fattoria olandese dove la poté acquistare per la somma di un solo scellino. Da allora il capolavoro di Rembrandt è passato attraverso le mani di diversi proprietari. Da Lord Spencer, protettore e amico di Barker, passò da erede in erede e furono proprio i suoi discendenti a vendere il dipinto a Herbert Cook per 60.000 sterline. Questo avveniva nel 1915. Recentemente, infine, il pronipote di Herbert Cook, Sir Francis, lo donò alla moglie Brenda, la quale l'ha offerto alla casa d'aste Christie perché venisse disperso insieme ad altre quattro opere che formavano la sua piccola ma preziosa collezione.

Il figlio di Rembrandt, un bambino vestito di scuro con gli occhi d'un profondo blu grigio, le guance tonde e luminose, incorniciate da capelli biondi che risaltano sui toni cupi della composizione, farà il giro di molti musei americani, per poi essere donato al Comity Museum di Los Angeles. Queste sono le dichiarazioni di Norton Simon che gli inglesi accusano d'aver sottratto al proprio paese un quadro di tale valore. Perdere «Il ritratto del figlio Tito» è stata una grande delusione anche per gli organizzatori dell'asta che si sono dovuti contentare d'un fatto: in Europa non s'era mai raggiunta una cifra così alta a una vendita pubblica. Il prezzo record, registrato nel '59 da Sotheby con «L'Adorazione dei Magi» di Rubens, non superava il mezzo miliardo di lire.

NOTIZIE

David Hicks, un giovane arredatore inglese, sta avendo molto successo a Londra per le sue moquette decorate da galoni rossi, neri e marrone, ispirati ai motivi geometrici che abbelliscono il tetto dell'Hotel Dieu della cittadina francese di Besune.

Un ragazzo di 15 anni, Edmund Peel, figlio d'un antiquario inglese, grazie a due lasciti e all'aiuto di alcune banche, è riuscito a mettere insieme una somma equivalente a 87 milioni di lire, il prezzo d'un Goya, «La Tirana», che il giovane ha comprato in Spagna.

Da vedere

A ROMA. Una mostra personale di Piero Guccione è stata inaugurata martedì 6 aprile alla NUOVA PESA; la rassegna comprende dipinti, litografie e disegni realizzati negli ultimi due anni ed è presentata al catalogo da Renato Guttuso e Dario Micacchi.

Di ritorno dall'Inghilterra, Antonio Scordia espone dall'8 aprile alla galleria TREVI, in piazza Poli, 24 tempere intitolate «English Mood».

«Perpetuum mobile» o il movimento nell'arte è il tema della mostra inedita inaugurata il 5 aprile alla galleria L'OBELISCO e comprende esempi di «op art» o arte cinetica, arte cinetica, anamorfosi del secolo XVIII e automi antichi e moderni.

Jeffrey Smart, pittore australiano residente a Roma, espone dall'8 aprile alla GALLERIA L'88 un gruppo di 23 tele ad olio e 5 «gouaches».

Alla galleria DEL LEVANTE Jerrold Burchmann, giovane pittore americano, presenta la sua seconda personale romana dal 1. aprile.

Non è un pittore «naïf», come a prima vista potrebbe sembrare, ma ha studiato all'Accademia di Bologna ed espone per la prima volta alla galleria DEL BABUINO dal 3 al 16 aprile: è il modenese Mario Venturilli.

A MILANO. La personale di Ugo Attardi intitolata «Viaggio in Spagna», che è stata presentata il mese scorso alla Nuova Pesa di Roma, è ora alla galleria CADARIO fino al 13 aprile.

Nature morte, oggetti della vita quotidiana sono nei quadri di Ettore Gatti che espone alla galleria BARBAROUX dal 3 aprile.

A TORINO. Dipinti ad olio, acquarelli e bronzi espone Bruno Cassinari alla galleria LA BUSSOLA dal 3 aprile.

A BOLOGNA. Dal 3 al 16 aprile la galleria IL CANCELLO presenta il pittore Gianni Pagliarello che espone per la prima volta a Bologna.

A GENOVA. Una mostra singolare alla galleria DEL DEPOSITO è quella dei disegni dei bambini della scuola elementare di Vho, in provincia di Cremona; contemporaneamente sono esposti dei guci d'uovo decorati da contadini cecoslovacchi, detti «Kraslice».

A VENEZIA. La VI Biennale dell'Incisione Italiana Contemporanea sarà inaugurata il 25 aprile nel Palazzo delle Procuratie Nuove; la rassegna vedrà quest'anno, in occasione del XX anniversario della Liberazione, l'inserimento di un concorso per incisioni e litografie ispirate alla Resistenza.